

Trabajo Fin de Grado

Plautilla Bricci, artista en la Roma del siglo XVII

Plautilla Bricci, artist in the Rome of the XVII
century

Autora:

Marta Franco Allué

Directora:

María Josefa Tarifa Castilla

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
GRADO EN HISTORIA DEL ARTE. CURSO 2020-2021
JUNIO 2021

ÍNDICE

Resumen	2
1. INTRODUCCIÓN	3
1.1. Delimitación y justificación del tema	3
1.2. Estado de la cuestión	4
1.3. Objetivos	9
1.4. Metodología	9
2. DESARROLLO ANALÍTICO	11
2.1. El género en el arte de los siglos XVI y XVII	11
2.2. Plautilla Bricci, una aproximación a la trayectoria vital de la artista.....	15
2.3. Plautilla Bricci, pintora	18
2.4. Plautilla Bricci, arquitecta	23
3. CONCLUSIONES	28
4. BIBLIOGRAFÍA	29
5. WEBGRAFÍA	32
6. ANEXO DE IMÁGENES	33

Resumen

En este trabajo abordamos el estudio de Plautilla Bricci, pintora romana del siglo XVII y primera arquitecta documentada, artista que a día de hoy sigue siendo poco conocida. Por ello pretendemos poner en valor su producción artística, incardinando su labor pictórica y escultórica en el contexto social, cultural y artístico de la época, en el que las mujeres artistas estaban infravaloradas. Por ello, a su vez, prestamos especial atención a realidades como el acceso de las artistas femeninas a la profesión, el ejercicio del oficio o el desarrollo de diferentes temáticas.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Delimitación y justificación del tema

¿Tienen las mujeres que estar desnudas para aparecer en un museo?, se preguntaron a mediados de la década de 1980 las *Guerrilla Girls* en un celeberrimo cartel todavía tristemente actual que evidenciaba injusticias de siglos en el mundo del arte: tan solo el 5% de los y las artistas en las secciones de arte moderno del MoMA eran mujeres, mientras que el 85% de los desnudos eran femeninos.¹

Sin embargo, el estallido de este debate crucial se remonta incluso más atrás. El principal punto de inflexión está en la publicación de un artículo de Linda Nochlin hace exactamente 50 años, ensayo fundacional de la perspectiva de género en la historia del arte. En “Why have there been no great woman artists?”² leemos con crudeza que a ninguna mujer le ha sido otorgada la categoría de “genio” por la crítica de arte a través de los siglos; y no ha sido por una incapacidad intrínseca del género femenino, sino por todo un tejido ideológico, económico y cultural que cubre cada ámbito social, incluyendo, por supuesto, el mundo del arte.³

De acuerdo con la reflexión de Nochlin, ninguna mujer ha sido considerada un genio artístico porque este perfil es indefectiblemente masculino, con sus habilidades casi mágicas, su vocación (interior y misteriosa), su fuerza creativa y fecundadora incontrolable, su talento natural sin maestro.⁴ Un individuo radical, apartado de la sociedad para ejecutar en soledad sus poderes sobrenaturales de Artista como Creador. Al mismo nivel que Dios, crearía su arte de la nada.⁵ En definitiva, como intentaremos reflejar en las siguientes páginas, la construcción de los arquetipos femeninos en la Edad Media y la Edad Moderna condenó a las mujeres a un papel pasivo en casi todos los ámbitos, al silencio, al encanto, a la resignación.

Atendiendo a esta realidad, la elección de este tema ha estado motivado principalmente porque durante la realización de las asignaturas que hemos ido cursando en el Grado de Historia del Arte no hemos estudiado mujeres artistas en el número y en

¹ GENOVÉS ESTRADA, I., “Guerrilla Girls entre el arte y el activismo”, *Los ojos de Hipatia*, 16, 2019, pp. 12-13, <https://losojosdehipatia.com.es/wp-content/uploads/2019/10/los-ojos-de-hipatia-16-CORREGIDA-OK.pdf>, (fecha de consulta: 13-V-2021).

² NOCHLIN, L., “Why have there been no great women artists”, *Arts News*, 69, 9, 1971, pp. 1-26.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

la profundidad que nos hubiera gustado. Por esta razón hemos elegido para realizar el Trabajo de Fin de Grado a una artista especialmente olvidada, como la pintora y arquitecta Plautilla Bricci, con gran fama y reputación en su época, el Barroco, un periodo de especial relevancia en el desarrollo de la historia del arte en general y en la evolución de la importancia de las mujeres artistas en particular. A pesar de ello, a Bricci no se le ha prestado la suficiente atención desde el ámbito científico y académico, especialmente si se le compara con otras relevantes artistas de la época como Sofonisba Anguissola o Artemisia Gentileschi, que recientemente han recibido numerosos estudios. De hecho, Plautilla Bricci destaca entre las artistas de su tiempo por tratarse de la primera arquitecta profesional documentada de la historia, como referiremos más adelante con más detalle.

Expuestas estas realidades que habríamos de solucionar lo antes posible, queda más que justificada nuestra decisión de centrar el presente trabajo en la figura fascinante de Plautilla Bricci, pintora y arquitecta en la Roma barroca del siglo XVII, con objeto de obtener un conocimiento más profundo de su trayectoria vital y profesional.

1.2. Estado de la cuestión

A partir del pionero artículo de Linda Nochlin “Why have there been no great woman artists?” de 1971⁶ los estudios de género en el área de conocimiento de la historia del arte comenzaron poco a poco a ser objeto de atención por parte de sus investigadores. Así, en 1981, vio la luz el volumen titulado *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* de Rozsika Parker y Griselda Pollock,⁷ en el que sus autoras trataron de plantear una crítica al sexismo en las artes mediante un análisis de las grandes artistas relacionada con cuestiones sociológicas, entre ellas la falta de educación y de oportunidades simplemente por el hecho de ser mujeres, por lo que era el momento de visibilizarlas, exponiendo sus obras en las salas de los museos.

Casi una década después, en 1990 se publicó el libro *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick,⁸ que fue traducido dos años después al castellano, donde la autora recorrió la historia del arte centrándose en las mujeres artistas y analizando las razones

⁶ NOCHLIN, L., “Why have...”, *op. cit.*

⁷ PARKER, R. y POLLOCK, G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan, 1981.

⁸ CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.

de la invisibilidad de su obra. Y en 1994, Beatriz Porqueres con *Reconstruir una tradición: Las artistas en el mundo occidental* pretendió fundamentar los criterios para recuperar los nombres y las obras de las artistas del pasado y criticar la historia del arte tradicional desde una perspectiva feminista.⁹

Por su parte, el libro de autoría conjunta publicado en el año 2000 bajo el título *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, coordinado por Marián López Fernández Cao, presentaba una crítica a los estereotipos patriarcales estéticos de la condición femenina e incidía en visibilizar a las mujeres profesionales que se representaron a sí mismas. Incluyó documentados artículos como “La creación artística: un difícil sustantivo femenino”,¹⁰ “La pintura, fuente para la historia de las mujeres. Siglos XV-XVII”,¹¹ “El pintor y la modelo. Historia de una desigualdad”,¹² “El debate igualdad/diferencia en la práctica artística”¹³ y “Educación artística: lo femenino en un desarrollo humano sostenible”.¹⁴

En el mismo año 2000 se pudo leer *Mujeres en el arte: modelos de mujer* de Amparo Serrano de Haro, donde la autora también exploró el mundo de las mujeres artistas, indagando sobre la autorrepresentación y los conflictos con la cultura oficial.¹⁵ Tres años después, en 2003, apareció el libro de Patricia Mayayo *Historias de mujeres, historias del arte*,¹⁶ centrado en la invisibilidad sistemática de las mujeres artistas desde una perspectiva feminista.

En 2020 se han publicado las actas del XV Coloquio de Arte Aragonés celebrado en la Universidad de Zaragoza bajo el lema *Las mujeres y el universo de las artes: una narración todavía incompleta*, en el que de acuerdo con las nuevas tendencias que postulan la investigación y el estudio de una parte soslayada en el ámbito de la historia del arte, como es la presencia de la mujer en la institución y el ecosistema de las artes, se

⁹ PORQUERES, B., *Reconstruir una tradición: Las artistas en el mundo occidental*, Madrid, Horas y Horas, 1994.

¹⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Mª, “La creación artística: un difícil sustantivo femenino”, en López Fernández Cao, Mª (coord.), *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000, pp. 13-48.

¹¹ FERNÁNDEZ VALENCIA, A., “La pintura, fuente para la historia de las mujeres. Siglos XV-XVII”, en López Fernández Cao, Mª (coord.), *Creación...*, op. cit., pp. 49-72.

¹² PÉREZ GAULI, J. C., “El pintor y la modelo. Historia de una desigualdad”, en López Fernández Cao, Mª (coord.), *Creación...*, op. cit., pp. 73-86.

¹³ NÚÑEZ JIMÉNEZ, M., “El debate igualdad/diferencia en la práctica artística”, en López Fernández Cao, Mª (coord.), *Creación...*, op. cit., pp. 165-176.

¹⁴ DÍEZ DEL CORRAL PÉREZ-SOBA, P., “Educación artística: lo femenino en un desarrollo humano sostenible”, en López Fernández Cao, Mª (coord.), *Creación...*, op. cit., pp. 177-198.

¹⁵ SERRANO DE HARO, A., *Mujeres en el arte: modelos de mujer*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

¹⁶ MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

analizó el papel de la mujer como protagonista activa, mecenas, patrocinadora, galerista o creadora, abarcando un amplio marco cronológico, que abarcó desde la Edad Media hasta la actualidad. En este volumen se recoge el texto de la ponencia de Estrella de Diego “A propósito de la calidad”,¹⁷ donde discute el concepto de “calidad” en el arte y su oculta implicación sexista, repasando la situación de grandes artistas y obras desde la Edad Moderna hasta el siglo XIX.

Junto a las publicaciones anteriormente citadas, y otras aportaciones de carácter general en los estudios de género de las mujeres artistas con un amplio marco cronológico, fueron apareciendo otras investigaciones centradas en el periodo de la Edad Moderna, al que pertenece la artista objeto de estudio, Plautilla Bricci. Por ejemplo, en 2004, Ana María Aranda Bernal presentó un interesante artículo titulado “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna”.¹⁸ Este texto no tuvo un punto de vista tan amplio como el de las obras anteriores, sino que se detuvo en las problemáticas de los siglos XVI y XVII y, concretamente, en las mujeres mecenas que patrocinaron y encargaron grandes obras artísticas. En cambio, Joaquín Lledó publicó en 2007 las figuras de las principales artistas comprendidas entre los siglos XVI y XIX en “Mujeres artistas: del Renacimiento al Romanticismo”.¹⁹ Poco después, en 2010, Julia Galán Serrano dio a conocer un artículo sobre el tema específico de la arquitectura en femenino, muy poco estudiado y que nos interesa especialmente, titulado “Mujeres artistas y arquitectura”.²⁰

Lola Escudero también se centró en el mundo femenino de los siglos XV y XVI, contextualizando a las mujeres artistas de esa época, como dio a conocer en 2012 en el artículo “Mujeres del renacimiento: artistas, sabias y cortesanas”.²¹ En este mismo año destaca también el capítulo de Amparo Serrano de Haro titulado “Retrato de la pintora barroca”, recogido en el libro *Arte y realidad en el Barroco, I. Modelos del naturalismo*

¹⁷ DIEGO, E. DE, “A propósito de la calidad”, en Lomba Serrano, C., Morte García, C. y Vázquez Astorga, V. (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2020, pp.15-28.

¹⁸ ARANDA BERNAL, A. Mª, “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna”, *Goya*, 301-302, 2004, pp. 229-240.

¹⁹ LLEDÓ, J., “Mujeres artistas: del Renacimiento al Romanticismo”, *Album, letras y artes*, 88, 2007, pp. 38-52.

²⁰ GALÁN SERRANO, J., “Mujeres artistas y arquitectura”, *Asparkia: Investigación feminista*, 21, 2010, pp. 25-46.

²¹ ESCUDERO, L., “Mujeres del renacimiento: artistas, sabias y cortesanas”, *Clío: Revista de historia*, 129, 2012, pp. 32-45.

europeo en el siglo XVII, de temática similar al anterior de Escudero pero dedicado a las artistas del siglo posterior.²²

Con un punto de vista más adelantado, poniendo especial interés en el siglo XVII y en sus particularidades concretas, objeto de estudio de este Trabajo de Fin de Grado, Beatriz Blasco Esquivias escribió el capítulo “Un nuevo ‘género’ de pintura: Mujeres artistas en la Edad Moderna” para un libro de autoría conjunta sobre historia del arte con perspectiva de género, que fue editado en 2018.²³

Y en el ámbito de la arquitectura, en 2019, Zaida Muxí Martínez publicó un interesantísimo libro que se ocupaba del espacio urbano y arquitectónico con un filtro feminista, *Mujeres, casas y ciudades*,²⁴ en el que se hace una breve mención a Plautilla Bricci,²⁵ figura central del presente trabajo. Es la única referencia bibliográfica que hemos encontrado de la actividad arquitectónica de Plautilla Bricci en libros que tratan de manera general la figura de las mujeres en la arquitectura.

En todos los textos citados anteriormente en esta revisión bibliográfica, tanto en los que se aborda el estudio de las mujeres artistas a lo largo de diferentes periodos histórico-artísticos, como los que se centran en aquellas figuras que se enmarcan en la Edad Moderna, no se ofrecen datos específicos y concretos de la producción artística y pictórica de Plautilla Bricci, mientras que sí se recoge información más precisa y prolija de otras artistas contemporáneas de igual valía.

De hecho, la inexistencia de trabajos centrados en Plautilla Bricci, más allá de los textos de Consuelo Lollobrigida que citaremos más adelante, contrasta frente al notable volumen de textos dedicados a artistas de apenas unas décadas antes, como Sofonisba Anguissola o contemporáneas como Artemisia Gentileschi, a las que se ha prestado especial atención en las últimas décadas. A modo de ejemplo entre los estudios más recientes dedicados a Anguissola, destacan la contribución de María Kusche Zettelmeier a un congreso sobre la mujer en el arte español bajo el título “La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de

²² SERRANO DE HARO, A., “Retrato de la pintora barroca”, en Soto Caba, M. V. (coord.), *Arte y realidad en el Barroco, I. Modelos del naturalismo europeo en el siglo XVII*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012, pp. 291-326.

²³ BLASCO ESQUIVIAS, B., “Un nuevo ‘género’ de pintura: Mujeres artistas en la Edad Moderna”, en Martín, J. (ed.), *Historia del arte y mujeres*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2018, pp. 52-73.

²⁴ MUXÍ MARTÍNEZ, Z., *Mujeres, casas y ciudades*, Barcelona, Dpr, 2018.

²⁵ *Ibidem*, pp. 64-65.

pintura y dama de honor de Isabel de Valois (c. 1535-1625)”²⁶ y el libro de Beatriz Porqueres titulado *Sofonisba Anguissola, pintora* (c. 1535-1625)”²⁷ de 2003. Asimismo, en el catálogo de la reciente exposición temporal del Museo Nacional del Prado sobre Lavinia Fontana y la misma Anguissola, se aborda ampliamente la vida y obra de la citada pintora.²⁸

Respecto a Artemisia Gentileschi, entre la numerosa bibliografía existente citamos el libro de Carmen Romero y Anna Banti escrito en 1992, *Artemisia*,²⁹ y el de Rauda Jamis, *Artemisia Gentileschi*,³⁰ de 1992. En libros de autoría conjunta como *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, editado en 2011, también aparecen artículos monográficos sobre la pintora romana, en este caso a cargo de Isabel González Hernández.³¹ Asimismo, José Miguel Gámez Salas publicó un artículo monográfico sobre Gentileschi en la revista *Asparkia* en 2019.³²

Sobre Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi y otras artistas mujeres artistas del Renacimiento y la Edad Moderna también hemos encontrado numerosas conferencias en formato de vídeo que iremos citando a lo largo del trabajo.

Frente a este panorama desolador narrado en esta revisión historiográfica de los estudios dedicados a Plautilla Bricci, afortunadamente en 2017 ha visto la luz la primera monografía dedicada a nuestra protagonista, realizada por la profesora Consuelo Lollobrigida, titulada *Plautilla Bricci: Pictura et Architectura Celebris. L'archittrice del Barroco romano*,³³ texto ampliamente citado a lo largo de este trabajo y que destaca por la profunda investigación realizada a partir de la consulta de fondos documentales de la época. Apenas un año antes, la misma profesora Lollobrigida había inaugurado el

²⁶ KUSCHE ZETTELMEYER, M^a, “La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois (c. 1535-1625)”, *La mujer en el arte español, Actas de las VIII Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 69-90.

²⁷ PORQUERES, B., *Sofonisba Anguissola, pintora* (c. 1535-1625), Madrid, Ediciones del Orto, 2003.

²⁸ RUIZ GÓMEZ, L., (comis.), *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (Catálogo de Exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

²⁹ ROMERO, C. y BANTI, A., *Artemisia*, Barcelona, Versal, 1992.

³⁰ JAMIS, R., *Artemisia Gentileschi*, Barcelona, Circe, 1998.

³¹ GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, I., “Una artista en la querella de las mujeres italianas del XVII: Artemisia Gentileschi”, en Ramírez Almazán, M. D. (ed. lit.), Martín Clavijo, M. (ed. lit.), Aguilar González, J. (ed. lit.), Cerrato, D. (ed. lit.), *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica, I*, Sevilla, Arcibel, 2011, pp. 409-418.

³² GÁMEZ SALAS, J. M., “Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra”, *Asparkia: Investigación feminista*, 34, 2019, pp. 109-134.

³³ LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla Bricci: Pictura et Architectura Celebris. L'archittrice del Barroco romano*, Roma, Gangemi, 2017.

interés sobre la artista con el capítulo “Anna d'Austria e Plautilla Bricci. Indizi di matronage reale nella Roma del Seicento”, publicado en un libro de autoría común.³⁴

1.3. Objetivos

La finalidad de este trabajo es estudiar y poner en valor la figura de Plautilla Bricci, prestigiosa artista romana del siglo XVII, a la que hasta el momento se le ha prestado escasa atención en los estudios de género dedicados a mujeres artistas.

Para ello, en primer lugar aludiremos al contexto social, cultural y artístico de los siglos XVI y XVII, en el que las mujeres artistas estaban infravaloradas, lo que de salida traía consigo a estas féminas una serie de dificultades e impedimentos a la hora de participar en el mundo del arte de forma activa como creadoras. Limitaciones que lógicamente también se advierten en el caso particular del ambiente romano e italiano de la Edad Moderna, en el que vivió Plautilla Bricci, pero en el que consiguió destacar por su valía.

En segundo lugar, nos centramos en la trayectoria vital y profesional de Plautilla Bricci, prestando especial atención a su formación y su relación con los principales mecenas de los que recibió encargos mediatizados por las corrientes políticas e ideológicas de la época. A continuación exponemos principales trabajos pictóricos y arquitectónicos acometidos por esta artista romana, aludiendo a sus promotores, temáticas, técnicas, etc., con objeto de poner de manifiesto el sobresaliente valor artístico de sus obras, que están al mismo nivel que las realizadas por otros destacados artistas varones de su época.

1.4. Metodología

La metodología seguida para la elaboración del presente Trabajo de Fin de Grado se ha basado, en primer lugar, en la localización y consulta de distintas fuentes bibliográficas y recursos digitales que son susceptibles de contener información referente a la trayectoria vital y profesional de la artista del Barroco romano Plautilla Bricci. Por

³⁴ LOLLOBRIGIDA, C., “Anna d'Austria e Plautilla Bricci. Indizi di matronage reale nella Roma del Seicento”, en Martínez López, C. Serrano Estrella, F. (coord.), *Matronazgo y arquitectura: de la antigüedad a la Edad Moderna*, Granada, Universidad de Granada, 2016, pp. 423-450.

un lado, procedimos a la revisión de estudios de carácter nacional e internacional consultados en bibliotecas, como la María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Por otra parte, examinamos un amplio número de artículos académicos, revistas y documentos disponibles en internet, a través de buscadores como Dialnet, JSTOR y Academia.edu., y repositorios digitales, como el de la Universidad de Zaragoza. Del mismo modo, efectuamos una búsqueda de noticias, foros y páginas web que recogiesen testimonios y conferencias que atañen al objeto del trabajo: la figura de Plautilla Bricci. Asimismo, hemos visualizado una notable cantidad de material audiovisual en forma de conferencias, referenciado adecuadamente a lo largo del trabajo.

Tras una reflexión de los contenidos, procedimos a redactar el trabajo a partir de la elaboración detallada de los distintos apartados que lo componen, a saber, una introducción (con la justificación del tema, el estado de la cuestión, los objetivos y la metodología), el desarrollo analítico, las conclusiones, el anexo fotográfico, la bibliografía y la webgrafía empleadas en el mismo.

2. DESARROLLO ANALÍTICO

2.1. El género en el arte de los siglos XVI y XVII

Según Plinio el Viejo fue una mujer, Kora de Sición, la inventora de la pintura al fijar la imagen de su amado dibujando la sombra de su silueta en una pared. Desde entonces y hasta los albores del siglo XVI, apenas encontramos un puñado de nombres medievales que documenten actividad artística femenina: la iluminadora Ende (siglo X), la abadesa Hildegarda de Bingen (siglo XII) o Cristina de Pisán (1364-1430), además de ilustradora y primera escritora profesional de la que se tiene constancia.³⁵

El Quinientos fue una centuria de transición con turbulencias sociopolíticas que alteraron el orden establecido hasta el momento, con importantes repercusiones también el mundo del arte. De hecho, entre las circunstancias vitales de la ya citada Sofonisba Anguissola (1535-1625) y las de Plautilla Bricci (1616-1705) media un abismo. Por ello, con objeto de visibilizar las transformaciones que se produjeron en el panorama artístico a lo largo de siglos de la Edad Moderna, nos centramos, en primer lugar, en la figura de Anguissola, una de las artistas más conocidas del momento, a partir de cuyo análisis biográfico plasmamos las realidades sociales, culturales y laborales de la mayor parte de las mujeres dedicadas a las artes a lo largo de estas centurias de la época moderna. Con el cambio de paradigmas que supone la llegada del Renacimiento, y ligado a la nueva consideración intelectual y social del artista frente al periodo medieval, aparece el “fenómeno” de la cortesana artista. Directamente vinculada a esta renovación cultural y formando parte de la corte española como dama de compañía y no como pintora profesional, Anguissola fue un referente de esta tendencia. Como veremos, la situación de Plautilla Bricci, como artista profesional y sus contemporáneas será muy diferente en el siglo XVII con respecto a lo que había sucedido en el siglo anterior.³⁶

La figura de Anguissola fue esencial, pero no supuso ninguna ruptura en la percepción de las mujeres como artistas: la influencia de la clase social primó sobre el género. Nació en la ciudad milanesa de Cremona en una familia noble y, siendo la primera de 6 hijas y un tardano hijo, pudo recibir una primorosa educación. Su padre era dueño de una tienda de pinturas, lo que le permitió tener contacto y formarse con pintores afamados. Sin embargo, no fue un pintor profesional, sino el *pater familias* de un linaje

³⁵ BLASCO ESQUIVIAS, B., “Las mujeres y las artes”, Conferencia, *Museo Nacional del Prado* (6-V-2019), <https://www.youtube.com/watch?v=45UEkGIGeQg>, (fecha de consulta: 12-V-2021).

³⁶ SERRANO DE HARO, A., “Retrato...”, *op. cit.*, p. 325.

de la baja nobleza venido a menos.³⁷ Por lo tanto, existe una diferencia notable entre Anguissola y las pintoras profesionales del siglo siguiente. Ella utilizó la pintura como un medio para adornar sus atributos de perfecta cortesana y destacar dentro de la corte; en cambio, para otras artistas de baja cuna el arte fue un fin: fue su medio de vida y el de su familia, cobrando por su trabajo para mantenerse económicamente.

No olvidemos que en el siglo XVI dominó la ideología cortesana como modelo de conducta en la clase alta. La obsesión por la virtud impregnaba cada aspecto de la vida femenina y una auténtica cortesana debía ser de alto linaje, trato dulce, buenas costumbres, honesta, con gracia natural y ni soberbia, ni revoltosa, ni porfiada, como recomendaba Castiglione en su libro *El cortesano* (1528).³⁸

Estas características bien podrían ser también las de una mascota con pedigrí, y esto es así porque las cortes eran un ecosistema social sustentado por una compleja red de símbolos y dicotomías entre la masculinidad como autoridad visual dominadora del espacio público (lo político, lo exterior, el trabajo, la producción) y la feminidad como reclusión silente y contemplativa en lugares sin poder (lo privado, lo interior, las labores, el consumo).³⁹

En este hábitat despiadado debió moverse Anguissola y para ello fue educada. En la mayoría de sus numerosos autorretratos aparece como pintora trabajando como perfecta cortesana: con rico atuendo y fastuosas joyas, junto a criada para guardar su honor y tocando la espineta. Resulta contradictorio pensar que al conseguir entrar como una de las 16 damas de compañía de la reina española Isabel de Valois, objetivo de su familia, su producción artística sufriera un parón.⁴⁰ Sin embargo, a pesar de la realidad que le rodeó, Sofonisba fue consciente de su valía. En un autorretrato de 1556 [fig. 1] conservado en el Museo de Historia del Arte de Viena, Austria,⁴¹ aparece sola con una austera indumentaria negra, propia de su oficio, en pleno proceso de trabajo: deleitándose en la pintura de una hermosa imagen de la Virgen y el Niño.

³⁷ SERRANO DE HARO, A., “Artemisia Gentileschi y Sofonisba Anguissola: dos estrategias artísticas diferentes”, Conferencia, *Fundación Caja Canarias*, VII Encuentro Arte y Pensamiento https://www.youtube.com/watch?v=NbXPY_04bQE, (fecha de consulta: 13-V-2021).

³⁸ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa, 2002, pp. 81-82.

³⁹ GALÁN SERRANO, J., “Mujeres artistas y arquitectura”, *op. cit.*, pp. 28-30.

⁴⁰ RUIZ, L., “Sofonisba y Lavinia. Damas y pintoras”, Conferencia, *Museo Nacional del Prado* (23-X-2019), <https://www.youtube.com/watch?v=chR28PPUBY>, (fecha de consulta: 14-V-2021).

⁴¹ *Ibidem*.

A lo largo de su vida retrató a los más grandes personajes de la corte, incluido el monarca Felipe II, con maestría, pero nunca cobró dinero por ello, si bien a cambio recibió regalos como joyas o ricos textiles.⁴²

De la situación de las artistas hasta final del siglo XVI da perfecto ejemplo el hecho de que tan solo una biografía de las 142 vidas de artistas que Giorgio Vasari publicó en 1550 se refiera a una mujer, la brillante escultora boloñesa Properzia de' Rossi (1490-1530), primera en ganar un concurso para esculpir en la fachada de una iglesia (San Petronio en Bolonia). Comparemos las palabras que le dedica Vasari con los encendidos elogios a otros artistas varones canónicos: *joven virtuosa no solamente en las cosas de la casa, como las otras, sino con infinita ciencia [...] fue de cuerpo bellísima y tocó instrumentos y cantó*.⁴³ Este ejemplo refleja a la perfección cómo a las mujeres artistas les era negada la invención (máxima capacidad creadora), debían conformarse con la diligencia: no podían escapar de su naturaleza femenina delicada y sentimental.

Curiosamente fue en el ámbito del orbe católico contrarreformista el que otorgó un resquicio de libertad a las artistas italianas. El rechazo del modelo cortesano para volver a las raíces de la Iglesia les permitió combinar sus arquetipos escapando de la cárcel binaria de mujer virtuosa-no virtuosa. Y curiosamente fue en los Estados Pontificios, en Bolonia, donde se desarrolló la auténtica pionera del nuevo tipo de artista: la brillante Lavinia Fontana (1552-1614). Hija de un notable pintor, ella sí fue una pintora profesional: no solo percibió una prestación económica por sus cuadros, sino que además estos alcanzaron en el mercado los mismos precios que los conseguidos por los artistas más cotizados. Además de ser la primera mujer en recibir el encargo de pintar un retablo en una iglesia, fue llamada para trabajar en su profesión a la corte del papa Clemente VIII⁴⁴ y también fue la primera artista de la época en pintar desnudos (femeninos, claro) usando la mitología grecorromana.

La creciente influencia francesa en la corte papal permitió que la intelectualidad se empapase de nuevas ideas de escritoras como Marie de Gournay, que defendía que ambos sexos eran iguales en virtud y capacidad.⁴⁵ Estas opiniones ayudaron a que la *femme forte* sustituyese a la *donna virtuosa* permitiendo conquistas como la admisión de

⁴² *Ibidem*.

⁴³ LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla...*, op. cit., 2017, p. 23.

⁴⁴ BOHN, B., "Lavinia Fontana y los límites de la fama", Conferencia, *Museo Nacional del Prado* (28-I-2020), <https://www.youtube.com/watch?v=BhUIwGO7e6E>, (fecha de consulta: 14-V-2021).

⁴⁵ LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla...*, op. cit., p. 55.

mujeres en la romana Academia pictórica de San Lucas en 1607⁴⁶. Sin embargo, tendrían todavía vedado el dibujo de modelos desnudos, aprendizaje clave para la pintura histórica o alegórica, un género considerado de mayor prestigio.⁴⁷ Las mujeres quedarían, pues, relegadas a otras temáticas menores como pintura de flores, miniaturas o bodegones, o retratos a lo sumo; a no ser que consiguieran complementar su aprendizaje académico con uno informal en el taller paterno para poder tratar temas de historia o mitología.⁴⁸

Siguiendo la estela de Fontana y de otras pintoras como Barbara Longhi (1552-1638) o Fede Galizia (1578-1630), aparecerían toda una serie de artistas en la Italia barroca que compartieron varias características:

- Pertenecieron a una familia de artistas, no siendo sus padres o maridos muy famosos.
- Sin un origen económico pudiente, debieron participar en la economía familiar trabajando en su profesión artística.
- Fueron las primogénitas, no hubo un primer hijo varón, lo que les garantizó el aprendizaje del oficio artístico.⁴⁹

Grandísimas artistas como la boloñesa Elisabetta Sirani (1638-1665) o la romana Artemisia Gentileschi (1593-1653) estuvieron alejadas de las cortes y fueron pintoras independientes, respetadas y económicamente exitosas. Sirani, por ejemplo, recibió hasta 35 encargos en tan solo 10 años y creó una escuela propia.⁵⁰

En una Roma que fue recuperando su pujanza artística, las nuevas órdenes religiosas que surgieron a la luz de la reforma católica debieron recurrir a medios no tradicionales para sus numerosos encargos artísticos.⁵¹ Entre otros, al mecenazgo femenino y a mujeres artistas como Plautilla Bricci (1616-1705). En esta Roma papal contrarreformista, filofrancesa y ferozmente competitiva desplegó su arte y su vida nuestra protagonista.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁷ SERRANO DE HARO, A., “Artemisia...”, *op. cit.*

⁴⁸ LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla...*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁹ SERRANO DE HARO, A., “Artemisia...”, *op. cit.*

⁵⁰ BOHN, B., “Lavinia...”, *op. cit.*

⁵¹ PAOLETTI, J. T. y RADKE, G. M., *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002, p. 484.

2.2. Plautilla Bricci, una aproximación a la trayectoria vital de la artista

La gran mayoría de los datos y referencias que recogemos en este apartado corresponden al ya citado libro de la profesora Consuelo Lollobrigida, *Plautilla Bricci: Pictura et Architectura Celebris. L'architetrice del Barroco romano*,⁵² publicado en 2017 por la editorial Gamgemi, en el que se aportan las últimas novedades y datos inéditos referentes a la artista. Este texto es la más reciente y documentada monografía sobre Plautilla Bricci que puede encontrarse y confirma varias atribuciones disputadas, como la Villa Benedetta, mediante documentación indiscutible, además de plantear hipótesis muy fundadas como la atribución a la artista romana de la miniatura *La Sagrada Familia y el Eterno*. Ambos ejemplos los estudiaremos más detenidamente en el repertorio de obras pictóricas y arquitectónicas acometidas por nuestra protagonista.

Antes de abordar la trayectoria vital de la artista objeto de estudio, aludiremos a marco histórico de la Roma en la que Plautilla Bricci vino al mundo, marcada por los turbulentos conflictos políticos y religiosos que acontecieron en el precedente siglo XVI. La Reforma protestante, iniciada en 1517 por el religioso alemán Martín Lutero, resquebrajó la unidad espiritual del cristianismo de la Europa occidental, negando la autoridad del papado de Roma. Por su parte, los pontífices reaccionaron tardíamente al clima decadente que desde tiempo atrás se vivía en el seno de la Iglesia, imponiendo, entre sus medias, la reducción en los presupuestos de mecenazgo artístico como parte de austeras reformas morales.⁵³

El Concilio de Trento (1545-1563), principal respuesta política y doctrinal católica al desafío protestante, dio inicio a un movimiento contrarreformista que pretendió atajar las principales críticas luteranas y remodelar estructuras eclesiásticas y litúrgicas ruinosas. De Trento salieron unas rígidas normas exigidas por la nueva Iglesia, que en el ámbito artístico hicieron del papado el principal mecenas de Europa Occidental: el arte sería directo, narrativo, convincente, preciso y piadoso.⁵⁴ Con una activa vuelta a las raíces, se apostó por la claridad, la exactitud histórica y el impacto emocional en las obras de carácter religioso.⁵⁵

⁵² LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla...*, op. cit.

⁵³ PAOLETTI, J. T. y RADKE, G. M., *El arte...*, op. cit., p. 401.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 471.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 484.

Clemente VIII (1592-1605) realizó al final de su pontificado un significativo cambio de alianzas políticas, sustituyendo a la caduca deteriorada Monarquía Hispánica por la pujante Francia,⁵⁶ admitiendo de nuevo así la pleitesía obligada del Vaticano al poder europeo dominante y su regreso a una posición política de potencia media. Esta creciente influencia francesa a lo largo de todo el siglo XVII será trascendental para explicar la trayectoria profesional de la artista objeto de estudio en este trabajo.

Plautilla Bricci, célebre pintora y arquitecta, nació en Roma el 13 de agosto de 1616⁵⁷ en una familia de artistas de clase media. Su padre, Giovanni, fue pintor, humanista y dramaturgo de cierta fama que medró en los círculos intelectuales de la relevante familia Barberini. La fortuna y el poder de dicho linaje se extendió durante décadas, tanto es así que uno de sus patriarcas, Maffeo, llegó a ocupar el trono papal como Urbano VIII (1623-1644). Maffeo Barberini, refinado, culto, poeta, destacó por su cercanía política con Francia y su apoyo al arte femenino, conductas que fueron continuadas por sus numerosos sobrinos hasta final de siglo.⁵⁸ Mujeres cercanas al partido filofrancés, como Plautilla, tuvieron la oportunidad de participar en los múltiples encargos artísticos del periodo por parte del círculo eclesiástico de los Barberini.

Al igual que la mayoría de las artistas de los siglos de la Edad Moderna,⁵⁹ Plautilla tuvo acceso a la educación artística en el seno de la familia, de la mano de su propio progenitor, quien le inició en los primeros pasos de su formación pictórica. Y esto fue así porque su padre no tuvo un primogénito varón: Basilio, el primer y único hermano de Plautilla, nació cinco años después que ella. También tuvo dos hermanas mayores, pero ella fue la que demostró una mayor habilidad para las actividades artísticas y un gran talento para el dibujo.⁶⁰

Giovanni Bricci luchó con todos los medios culturales y diplomáticos a su alcance para asegurar a su familia un mejor estatus y solidez económica.⁶¹ Por ello, cuando falleció en 1645, la principal herencia que dejó a su hija Plautilla fue una tupida red de relaciones y contactos cuidadosamente tejida a lo largo de su vida, especialmente en el entorno del cardenal Mazzarino, hombre de confianza de Urbano VIII que llegaría a ser

⁵⁶ LOUGHLIN, J. F., *Papa Clemente VIII*, https://ec.aciprensa.com/wiki/Papa_Clemente_VIII, (fecha de consulta: 17-V-2021).

⁵⁷ LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla...*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁹ SERRANO DE HARO, A., “Retrato...”, *op. cit.*, pp. 310-312.

⁶⁰ LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla...*, *op. cit.*, p. 42.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 53-54.

primer ministro de Francia para Luis XIV. Y lo terminó consiguiendo gracias al contacto con Elpidio Benedetti, antiguo secretario de Mazzarino y colaborador suyo, también muy cercano a la corona borbónica. Proveniente de una familia patricia romana, literato, biógrafo, poeta y ensayista, era el protegido del cardenal Francesco Barberini, sobrino favorito de Urbano VIII y generoso mecenas.⁶²

La pintora y monja carmelita Maria Eufrasia Benedetti, hermana de Elpidio, recomendó a su hermano, el cardenal Mazzarino, a su amiga Plautilla Bricci,⁶³ lo que dio comienzo a una relación artística y personal estrechísima, convirtiéndose Benedetti en el mentor y mecenas de Plautilla en sus principales obras.

Que las circunstancias políticas impactaron en la carrera de los artistas lo evidencia la práctica ausencia de obras de Plautilla Bricci durante el papado de Inocencio X (1644-1655), sucesor de Barberini e impulsor de una vuelta a la vieja alianza con la Monarquía Hispánica y un empeoramiento de las relaciones con Francia. Por tanto, todos los artistas cercanos al sector filofrancés que habían hecho fortuna durante más de dos décadas fueron vetados de encargos públicos casi por completo durante esos diez años.⁶⁴

Tras la muerte de Inocencio X, los restantes papas que se sucedieron a lo largo del siglo XVII retornaron a la amistad con Francia y esto permitió la vuelta al trabajo prestigioso y bien pagado de los promotores eclesiásticos a los y las artistas cercanos al círculo Barberini y al poder francés. Plautilla Bricci desarrolló los mejores años de su carrera durante los pontificados de Alejandro VII (1655-1667), Clemente IX (1667-1669), Clemente X (1670-1676) e Inocencio XI (1676-1689). Por tanto, su condición de mujer, no le impidió, a diferencia de lo que sucedió con otras artistas, trabajar al servicio del papado de Roma, el mejor cliente artístico de la Europa Occidental del momento, del que recibió importantes encargos muy bien remunerados, en términos de igualdad con otros artistas varones.

La fructífera colaboración entre Plautilla Bricci y Benedetti durante toda la segunda mitad del siglo XVII engendró obras de gran fama y envergadura. Bricci fue una artista profesional respetada que vivió de su trabajo, a la manera de otras célebres colegas; circunstancia que queda reflejada en su ingreso en la Academia de pintura de Roma,

⁶² *Ibidem*, p. 58

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 71.

reservado tan solo a los más prestigiosos artistas, en su abrumadora mayoría varones. Además, habitó con su hermano pequeño Basilio durante años en una casa cedida en usufructo por su protector. A cambio, Benedetti acrecentó su fama de mecenas de primer orden, aduló a Francia y a los poderosos afrancesados romanos y fue admirado y envidiado.

No sabemos exactamente cuándo ingresó Bricci en la romana Academia de pintura de San Lucas, pero su nombre aparece en los registros ya en 1655 para unirse a otras pioneras como la insigne grabadora y xilografista Isabella Catanea Parasole (1570-1620), primera académica en 1607,⁶⁵ la pintora de flores Giovanna Garzoni (1600-1670), la pintora Virginia da Vezzo (1601-1638), la grabadora Anna Maria Vaiani (1604-ca. 1655), la miniaturista Maddalena Corvina (1607-1664) o su discípula también miniaturista Anna Angelica Allegrini (1626-1686).⁶⁶ Por su parte, Artemisia Gentileschi ingresaría en la boloñesa *Accademia dei Desiderosi* en 1630.

A todas ellas, artistas profesionales plebeyas, sin hermanos mayores y formadas por sus padres o maridos, se les permitía enseñar en las Academias, pero no así participar en la toma de decisiones ejecutivas de la propia institución,⁶⁷ confirmando de nuevo la dificultad de las mujeres para desempeñar roles activos en asuntos públicos.

En definitiva, el entorno sociopolítico e histórico de Plautilla Bricci le permitió tomar decisiones vitales casi inimaginables en el siglo anterior. Por lo que respecta a su vida personal, vivió siempre con su familia y nunca se casó, sin tener que recurrir a tomar los hábitos de monja.⁶⁸ Y en lo referente a su carrera profesional, alcanzó un gran estatus artístico en los círculos filofranceses romanos de la época. Sin embargo, no fue una pintora de corte como tal, sino que su perenne mecenas Elpidio Benedetti ejerció de mediador constante con los poderes de la época.

2.3. Plautilla Bricci, pintora

La entrada del siglo XVII llevó consigo una reacción al arte pictórico producido en la centuria anterior. Por un lado, se exacerbaron muchas de sus tendencias; por otro,

⁶⁵ *Ibidem*, p. 71

⁶⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 19.

hubo una brusca ruptura. Si bien, en cuanto al sustrato ideológico, se produjo un cambio en el fondo y no en la forma, con la Reforma y la Contrarreforma como combustibles.

Respecto al siglo precedente, protagonizado por el estilo renacentista, podemos observar una mayor violencia visual, composiciones en diagonal, gestos compulsivos y exagerados, escorzos forzados, tensión, musculatura; monumentalidad, en suma.⁶⁹ Nos encontramos, pues, frente al triunfo de lo pintoresco, de la forma abierta, la pluralidad de elementos yuxtapuestos, la confusión de difuminados, lo aparente, lo aéreo. Las obras se impulsaron hacia afuera en una dinámica de acción y reacción, ampliaron sus márgenes por los costados y el fondo.⁷⁰ La luz suavizada para equilibrar los colores se condensó hasta solidificarse y volverse una parte del espacio. Sin embargo, en el Barroco desaparecieron los matices de la luz porque el espacio se fragmentó y fue el tiempo el que pasó a ser único: en el claroscuro desatado y en el bodegón ya no sabemos si es de día o de noche.

Centrándonos en la figura de nuestra protagonista, dentro del contexto socio-cultural de la época, el hecho de tener solo un hermano menor permitió a Plautilla formarse informalmente (una aprendiz, al contrario que los varones, no firmaba contrato con su maestro) en el dibujo de figuras al natural dentro del taller del Caballero de Arpino (ca. 1568-1640),⁷¹ prestigioso pintor de la época y que ejercería una influencia indeleble en la artista.

Los grandes pintores dirigían verdaderas fábricas estandarizadas y con división del trabajo. Y este mercado pedía naturalismo (retratos físicos y morales de seres reales, que rompiesen cánones de belleza renacentistas, en temas cruentos de martirio y dolor) y misticismo (teatralidad sobrenatural, aperturas de bóvedas al cielo, trampantojos, resplandores, nubes, humos, ángeles victoriosos de la Iglesia triunfante)⁷² al mismo tiempo, generando una dicotomía en tensión permanente. En esta segunda tendencia es donde se encontrará Plautilla Bricci, siguiendo la estela de su maestro el Caballero de Arpino, como comprobaremos al repasar sus obras. Arpino, y después Bricci, se posicionaron claramente en la segunda tendencia, siguiendo la estela de Annibale

⁶⁹ PRIETO, E., *Pintura del Barroco, I. De Caravaggio a Velázquez*, Conferencia <https://www.youtube.com/watch?v=Vq81RUrIu7Y&t=5071s>, (fecha de consulta: 10-V-2021).

⁷⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia del arte, II*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 259-261.

⁷¹ LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla...*, *op. cit.*, p. 68.

⁷² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia...*, *op. cit.*, p. 261.

Carracci (1560-1609), con sus figuras idealizadas y su luz difusa.⁷³ Frente a esta corriente, Caravaggio (1571-1610) e ilustres caravaggistas como la misma Artemisia Gentileschi.

De Plautilla Bricci conservamos escasas pero importantes obras que reseñamos a continuación.

- ***Sagrada Familia y el Eterno (ca. 1632), Basílica de los Santos Ambrosio y Carlos en el Corso, Roma*** [fig. 2]

La profesora Lollobrigida propone de forma novedosa la atribución de esta pequeña obra devocional con el Niño Jesús, la Virgen, San José, el Espíritu Santo y Dios Padre a una jovencísima Plautilla de 16 años por sus claras influencias arpinescas. En ella el dibujo es decidido, aunque todavía no fluido, y el color saturado y denso está extendido al modo de las miniaturas.⁷⁴

- ***Virgen con Niño (ca. 1635), 240 x 110 cm*** [fig. 3]

Se trata de la primera obra documentada de Bricci, que, por desgracia, se halla perdida. Sin embargo, existe un grabado de 1792 donde está reproducida, dentro de una antología sobre imágenes de la Virgen por Pietro Bombelli, reproducida en el libro de Consuelo Lollobrigida.

La iconografía de la tela es compleja: se trata de una Virgen del Escapulario, imagen devocional de la Orden Carmelita, y fue encargada para la iglesia carmelitana de Santa María en Montesanto, Roma.⁷⁵

- ***Nacimiento de la Virgen (ca. 1660), 350 x 200 cm, Santa Maria in Campo Marzio, Roma*** [fig. 4]

Con la vuelta de los papas filofranceses tras Inocencio X, también regresaron los grandes encargos a Plautilla, como esta pintura de la natividad de la Virgen. Ha tardado bastante tiempo en atribuírsele correctamente, pero finalmente se despejaron las dudas

⁷³ LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla...*, op. cit., p. 69.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 70.

debido a analogías estilísticas innegables con su trabajo posterior en Poggio Mirteto y a similitudes con un cuadro sobre el mismo tema de Arpino de 1630.

Es una obra de gran formato que confirma la magnífica madurez pictórica de la artista por su sentido de grandeza, simetría, orden, claridad de contenidos y habilidad para manejar una composición con multitud de figuras en varios planos.⁷⁶ Asimismo, el dominio en el uso de los cartones preparatorios para la composición compensa ciertas dificultades en el manejo de la perspectiva en el lecho de Santa Ana.

- ***San Luis entre la Fe y la Historia* (1665), Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma** [fig. 5]

Probablemente esta obra es el cuadro más influyente pintado por Bricci y el más importante políticamente, encargado por Benedetti para homenajear el poder de la corona francesa y enfatizar sus similitudes con el papado. Se encuentra dominando el altar de la capilla de San Luis en esta iglesia romana de San Luis de los Franceses, y en los últimos siglos ha sido injustamente infravalorada por compartir espacio con los tres lienzos de Caravaggio para la capilla Contarelli.

Se trata de una escena compuesta con habilidad en la que el santo rey Luis IX de Francia, dispuesto en el centro, sujeta con cada mano los atributos de poder divino y poder real, la cruz y el cetro con flor de lis (cuyas tres hojas simbolizan la paz, la fuerza y el orden). Sobre él, dos ángeles le ofrecen la palma del martirio y la corona de rosas de santidad. En esta obra el dibujo es decidido y seguro, con espacios de color netos y definidos.

En el fondo del lienzo se disponen varios soldados sosteniendo lanzas, la bandera de Francia y la bandera de los cruzados, y a los lados del monarca descansan dos figuras alegóricas, una alusiva a la Fe con una cruz y la otra a la Historia que sujeta entre sus manos el volumen abierto de las *Constituciones de San Luis*. Estas partes del cuadro tienen la paleta más difusa, un dibujo más deshilachado que explota la composición perspectiva.⁷⁷

⁷⁶ *Ibidem*, p. 71.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 117.

- ***Presentación del Sagrado Corazón al Padre Eterno (ca. 1673-1675), Museos Vaticanos, Roma*** [fig. 6]

Bricci firma esta obra con el atributo *Invenit* porque ingenia una iconografía para el culto al Sagrado Corazón, de reciente implantación,⁷⁸ demostrando que las artistas dominaban la invención y no solo la diligencia.

Aunque hoy en día se encuentra en los Museos Vaticanos, fue encargada para la sacristía de los canónigos de la basílica San Juan de Letrán. Sin duda se trató de una de las primeras de este género en Roma, donde un ángel ofrece la sagrada víscera ceñida con una corona de espinas a Dios Padre con su cetro (de monumentalidad con resonancias arpinescas) flanqueado por ángeles que portan atributos como el mundo y las letras alfa y omega.⁷⁹

- ***Escenas de la vida de San Juan Bautista. Estandarte procesional de la Compañía de la Misericordia (1675), 247 x 175 cm, Iglesia de San Juan Bautista, Poggio Mirteto***

En el estandarte procesional de la Compañía de la Misericordia, conservado en la iglesia de San Juan Bautista de Poggio, Mirteto Plautilla realizó dos pinturas dedicadas a la vida de San Juan Bautista. El reverso muestra la escena de la *Decapitación del Bautista* [fig. 7] con la composición heredada del Caballero de Arpino: un embrutecido verdugo coloca en la bandeja portada por Salomé la cabeza cortada de San Juan Bautista. A los pies de las dos figuras, está el cuerpo sin vida del santo de cuyo cuello manan regueros de sangre. En la parte superior de la imagen se dispone un angelote que porta en sus manos la palma y la corona aludiendo al martirio. Esta obra palidece ante la pintura del anverso, dedicada al *Nacimiento del Bautista* [fig. 8]. En este caso la escena muestra un mayor número de personajes, con figuras al natural yuxtapuestas otorgando gran profundidad a la escena; en un primer término, las parturientas preparan el baño del recién nacido; detrás de ellas otras muchachas llevan a alimentos para reponer las fuerzas de Santa Ana, que recostada en el lecho en el que ha dado a luz junta sus manos en señal de oración y gracias, disponiéndose sobre ella un cortinaje verde junto al que se dibujan dos *putti* alados que

⁷⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁷⁹ *Ibidem*.

comentan lo sucedido, envueltos es una atmósfera dorada muy luminosa.⁸⁰ Tras veladuras fluidas y sutiles de extrema fineza se intuyen las transparencias de los ropajes, la limpidez del agua y los tenues reflejos metálicos de los recipientes. Plautilla, como experimentada pintora en la plenitud de sus capacidades consigue en su último gran cuadro un sentimiento de serena intimidad doméstica gracias a la elevada calidad de las figuras y sus ropajes de colores calibrados según su importancia y posición en la obra.⁸¹

En definitiva, como hemos podido comprobar, la temática de las obras pictóricas que se conservan de Plautilla Bricci es religiosa, como era habitual en la época, ya que éste siguió siendo género más demandado a lo largo de la Edad Moderna en los países de credo católico, máxime cuando muchos de esos encargos vinieron de la mano de instituciones eclesiásticas, a lo que hay que sumar y la gran conexión de su protector Benedetti con las altas esferas de la curia vaticana. Solo se tiene constancia de ejecución de unos frescos para la villa que construiría para Benedetti, que trataremos en el siguiente epígrafe, con temática alegórica, mitológica y política en honor a los reyes de Francia, pero que lamentablemente no se conservan,⁸² lo que por otro lado permite verificar que no sólo produjo obras de temática religiosa, sino también profana y para espacios de uso civil.

2.4. Plautilla Bricci, arquitecta

Si la pintura barroca se desarrolló dirigida por tratados y normas emanadas de la ideología contrarreformista, la arquitectura tendría libertad de movimientos para subvertir y “ensuciar” los elementos puros que heredó. Cúpulas semicirculares y plantas rígidas se volvieron complejos óvalos lobulados, las perspectivas jugaron a engañar al observador sin rubor, los órdenes clásicos se hibridaron y los elementos estructurales transitron a meros recursos estéticos con los que experimentar sin freno en una jungla excesiva de ondas, rupturas, entrantes y salientes, entre espectaculares fuentes de luz ocultas y tinieblas profundas.⁸³

⁸⁰ *Ibidem*, p. 124.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem* p. 84.

⁸³ PRIETO, E., *La arquitectura del Barroco, I. Bernini y Borromini*, Conferencia, <https://www.youtube.com/watch?v=3MSkGkoEwKs>, (fecha de consulta: 10-V-2021).

Si la situación de las mujeres en la pintura era complicada, la arquitectura en femenino era y sigue siendo una auténtica odisea. Podemos aseverar sin género de dudas que Bricci es la primera arquitecta profesional documentada a día de hoy. No podemos, sin embargo, decir quiénes fueron las primeras arquitectas; pues, a pesar de que en el bajo medievo tenemos constancia de presencia femenina en obras eclesiales, palacios y muros urbanos, sus nombres fueron invisibles, relegadas como estaban a los rangos más bajos y humildes del trabajo constructivo.⁸⁴

No se sabe con exactitud el modo en que Plautilla Bricci se convirtió en arquitecta, ya que solo hubo un curso de arquitectura como tal en la Academia de San Luca a partir de 1670.⁸⁵ La profesora Lollobrigida lanza varias hipótesis: tal vez acudiera a clases informales organizadas por Cassiano dal Pozzo, erudito y secretario de Mazzarino, probablemente leyese tratados sobre el tema prestados por Benedetti y quizás acudiera con su hermano Basilio a las numerosas obras en marcha que se estaban acometiendo en Roma.⁸⁶ La verdad probablemente incluía las tres opciones, pero queda claro el alto grado de esfuerzo y el estudio autodidacta de Plautilla Bricci para alcanzar no solo competencia profesional, también maestría, como atestiguan la calidad e importancia de sus trabajos arquitectónicos, que exponemos a continuación.

- ***Cuaderno de Casa Benedetti (1656-1658), Roma*** [fig. 9]

La reforma de un edificio adquirido por Elpidio Benedetti es su primera obra documentada, de la que conservamos un cuaderno de apuntes y bocetos de la época. Bricci se encargó de la reestructuración del patio interno, las tres plantas de altura y una galería, cuya documentación ha dado a conocer la profesora Lollobrigida, confirmando la autoría de la arquitecta.⁸⁷ En definitiva, una artista que domina la teoría y la práctica arquitectónica, acometiendo proyectos salidos de sus propias manos.

Uno de los bocetos de este cuaderno mostraba una fachada articulada en distintos niveles de altura, que combinaba superficies cóncavas con otras convexas, otorgando a la superficie muraria un gran dinamismo, acorde a la moda de la época. En cambio, otro de

⁸⁴ LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla...*, op. cit., p. 73.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 75-76.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 77.

los dibujos, presentaba una fachada de tres niveles de altura de distintas dimensiones, de paramentos rectos articulados por pilastras y estípites en el cuerpo superior.

- ***Villa Benedetta o Palazzo del Vascello (1664-1665), Roma*** [fig. 10]

Este extraordinario proyecto para una lujosa villa encargada por Benedetti granjearía a Plautilla Bricci reputación de experta constructora. Existen documentos que atestiguan su autoría, incluido el contrato con los planos: Bricci diseñó el edificio, escogió el lugar y dirige las obras con plenos poderes.

Desde la entrada en forma de T irregular se alzaba una segunda planta en parte semicircular con grandes arcadas cerradas con vidrieras y coronada con una balaustrada; y sobre ella, una tercera articulada con ángulos rectos y torretas similares a un navío.

Destacaban especialmente la peculiaridad del lugar donde se alza, la originalidad de sus formas arquitectónicas y el programa literario-iconográfico para decorar el interior, llena de elementos decorativos con los últimos reyes franceses. La villa estaba dedicada a Mazzarino y puesta simbólicamente al servicio de Francia.⁸⁸

Tristemente fue destruida casi por completo en 1849, salvo la magnífica fachada rocosa imitando piedra basta, todavía hoy erróneamente atribuida por algunos estudiosos a Bernini.⁸⁹

- ***Pirámide de Luis XIV (1664), Roma*** [fig. 11]

Una refriega entre la guardia papal y la escolta del embajador francés a principios de la década de 1660 que causó varios muertos, llevó a Francia a levantar este monumento como represalia simbólica, cuyo encargo recibió Plautilla Bricci. Se trató de un monumento efímero que fue retirado en 1668. Representaba una poderosa iconografía de la gloria real francesa, señalando también la condena de unos crímenes de Estado, que casi causaron la ruptura diplomática entre ambos poderes, y las fronteras físicas del poder francés en Roma.⁹⁰

⁸⁸ *Ibidem*, p. 87.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 134.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 99-100.

Que Plautilla Bricci fuese elegida como constructora de un monumento público en un asunto político tan delicado, evidencia el estatus conseguido por la artista en los círculos filofranceses romanos.

- ***Capilla de San Luis (1670-1680), Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma***
[fig. 12]

Nos encontramos aquí con la obra más significativa de la carrera artística de Plautilla, clave en las relaciones políticas y diplomáticas entre la Iglesia y Francia en el último tercio del siglo XVII. Casi tres décadas después de su construcción, Benedetti encargó a Bricci la renovación de esta capilla de San Luis. La arquitecta realizó unas suntuosas decoraciones de estuco, mármol policromo y doraduras,⁹¹ con la indudable inspiración de Bernini.

La entrada quedó embellecida con un gran cortinaje de estuco lleno de flores de lis, sostenido por la corona real dorada sobre fondo azul, cuyos pliegues ondulados y desbordantes caen sobre la superficie ocupada por las pilastras.

Sobre el drapeado colocado en el arco de embocadura de la capilla, se disponen la alegoría de la Fe, vestida de guerrero y la figura de la Religión, con un infiel bajo los pies y la lanza rota, acompañados de ángeles. Cierra el conjunto una balaustrada con pilastras de mármol rojo y alabastro rosa.

El altar en el que se dispone la pintura de *San Luis entre la Fe y la Historia*, ejecutada unos años antes por Plautilla, está formado por dos columnas corintias que sustentan un frontón curvo, decorado con mármoles preciosos, relieves y esculturas. Finalmente, corona la capilla una cúpula recubierta de estucos color blanco y oro, figuras de ángeles entre nubes y rayos de sol.⁹²

⁹¹ *Ibidem*, p. 111.

⁹² *Ibidem*, p. 113.

- **Decoración de la Iglesia de la Asunción (ca. 1675-1684), Poggio Mirteto [fig. 13]**

Esta es la última obra que realizó Plautilla Bricci, consistente en un ciclo de estucos blancos y dorados que adornan las naves laterales de la iglesia con la Historia de la Virgen (Presentación en el templo, Coronación, doctores de la Iglesia y los cuatro evangelistas).

La profusa dinámica triunfal de ángeles, querubines, ramos florales y guirnaldas exhibe una elegancia en la forma y soltura en la ejecución solo al alcance de una artista experta como Bricci, sin duda influida por el trabajo de Bernini en la Sala Regia del Vaticano o en la iglesia de San Andrés del Quirinal de Roma.

Al compartir el mismo sentido del espacio y ritmo compositivo que los estucos de la Capilla de San Luis, la profesora Lollobrigida confirma la atribución a Plautilla Bricci sin vacilar,⁹³ a la que la Compañía de la Misericordia de Poggio Mirteto le encargaría esta decoración, bajo la protección del cardenal Francesco Barberini y con la intermediación de Elpidio Benedetti.

En definitiva, los trabajos que acabamos de reseñar ponen de relieve la completa formación arquitectónica de Plautilla Bricci, no solo en el ámbito práctico, comprobable en la calidad de sus facturas, sino también en el teórico, con los planos y bocetos de los proyectos que se conservan. Esto es especialmente destacable, dadas las dificultades que tuvieron las mujeres de su tiempo para conseguir una formación reglada. Con toda seguridad, Plautilla Bricci debió trabajar muy duro de manera autodidacta en muchos momentos para alcanza el prestigio que le permitió recibir significativos encargos tanto de temática religiosa por parte de la Iglesia, como de monumentos públicos de la mano de importantes autoridades políticas civiles y prestigiosas residencias civiles como la villa para la familia Benedetti.

⁹³ *Ibidem*, pp. 126-129.

3. CONCLUSIONES

Después de analizar los rasgos fundamentales de la situación socioeconómica de las mujeres artistas de los siglos XVI y XVII, hemos podido aplicar una perspectiva de género en el perfil de Plautilla Bricci que desarrolló su carrera profesional en el ámbito de la Roma del periodo de la Edad Moderna, encontrando en ella, como constructora y creadora, un perfecto ejemplo del nuevo tipo de mujer y artista que nacía en los albores del siglo XVII: sin linaje ilustre, de formación familiar, profesional y profesionalizada, que trabajó denodadamente por conseguir estabilidad económica y prestigio en su oficio. En el ejercicio de su trabajo, ella no fue una aficionada, fue una profesional.

Su nombre despunta como arquitecta entre los titanes de su época, situación confirmada por la calidad e importancia de las obras que le encargaron. Realizó admirados proyectos al nivel de los grandes arquitectos varones, tanto de temática religiosa, como civil y monumental, trabajando para grandes mecenas del ámbito civil como eclesiástico. Sin embargo, poco después de su muerte cayó en el olvido, en un ominoso silencio, como evidencian la ausencia de referencias a su actividad profesional en la historiografía artística de los siglos venideros, circunstancia que ha empezado a cambiar a partir del siglo XX, con investigaciones rigurosas y profundas sobre su persona, como la última monografía que le dedica la profesora Lollobrigida.

En cuanto a su pintura, toda la producción conservada se centra en obras de temática religiosa que se adecuan perfectamente a los preceptos emanados del Concilio de Trento, si bien ingenia nuevas iconografías audaces, que reflejan su capacidad creativa. Como hemos podido leer a lo largo de las páginas de este trabajo, la mayoría de las académicas contemporáneas a nuestra protagonista se dedicaron al grabado, miniaturas, bodegón... No así Plautilla, que plasmó en sus lienzos pinturas religiosas de elevada calidad artística, que a su vez tuvieron un gran impacto en el panorama político de su tiempo, con encargos de envergadura al nivel de sus colegas varones y alcanzando gran fama y reconocimiento en los círculos filofranceses del siglo XVII romano.

Resulta chocante que la primera arquitecta profesional de la que se tiene constancia, además de una pintora muy admirada en su época, atrajese tan poco interés en el mundo académico hasta hace bien poco. Esperamos con nuestro trabajo haber contribuido mínimamente a hacer justicia a su figura.

4. BIBLIOGRAFÍA

ARANDA BERNAL, A. M^a, “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna”, *Goya*, 301-302, 2004, pp. 229-240.

BAKER, R., *Compendio de la historia cristiana*, El Paso, Editorial Mundo Hispano, 2003.

BLASCO ESQUIVIAS, B., “Un nuevo ‘género’ de pintura: Mujeres artistas en la Edad Moderna”, en Martín, J. (ed.), *Historia del arte y mujeres*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2018, pp. 52-73.

BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia* (2 vols.), Barcelona, Orbis, 1985.

CHADWICK, L., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.

DIEGO, E. DE, “A propósito de la calidad”, en Lomba Serrano, C., Morte García, C. y Vázquez Astorga, V. (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2020, pp.15-28.

ESCUDERO, L., “Mujeres del renacimiento: artistas, sabias y cortesanas”, *Clío: Revista de historia*, 129, 2012, pp. 32-45.

FERNÁNDEZ ALVAREZ, M., *Casadas, monjas, ramera y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa, 2002.

GALÁN SERRANO, J., “Mujeres artistas y arquitectura”, *Asparkia: Investigación feminista*, 21, 2010, pp. 25-46.

GÁMEZ SALAS, J. M., “Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra”, *Asparkia: Investigación feminista*, 34, 2019, pp. 109-134.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, I., “Una artista en la querella de las mujeres italianas del XVII: Artemisia Gentileschi”, en Ramírez Almazán, M. D. (ed. lit.), Martín Clavijo, M. (ed. lit.), Aguilar González, J. (ed. lit.), Cerrato, D. (ed. lit.), *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, I, Sevilla, Arcibel, 2011, pp. 409-418.

HUBEŇAK, F., “Raíces y desarrollo de la teoría de las dos espadas”, *Prudentia Iuris*, 78, 2014, pp. 113-129.

JAMIS, R., *Artemisia Gentileschi*, Barcelona, Circe, 1998.

KUSCHE ZETTELMEYER, M^a, “La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois (c. 1535-1625)”, *La mujer en el arte español, Actas de las VIII Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 69-90.

LLEDÓ, J., “Mujeres artistas: del Renacimiento al Romanticismo”, *Album, letras y artes*, 88, 2007, pp. 38-52.

LOLLOBRIGIDA, C., *Plautilla Bricci: Pictura et Architectura Celebris. L'architetrice del Barroco romano*, Roma, Gangemi, 2017.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M^a (coord.), *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia del arte, II*, Madrid, Gredos, 1978.

MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

MUXÍ MARTÍNEZ, Z., *Mujeres, casas y ciudades*, Barcelona, Dpr, 2018.

NOCHLIN, L., “Why have there been no great women artists”, *Arts News*, 69, 9, 1971, pp. 1-26.

PAOLETTI, J. T. y RADKE, G. M., *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002.

PARKER, R. y POLLOCK, G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan, 1981.

GRAHAM-DIXON, A., *Caravaggio: una vida sagrada y profana*, Madrid, Taurus, 2011.

PORQUERES, B., *Reconstruir una tradición: Las artistas en el mundo occidental*, Madrid, Horas y Horas, 1994.

PORQUERES, B., *Sofonisba Anguissola, pintora (c. 1535-1625)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003.

ROMERO, C. y BANTI, A., *Artemisia*, Barcelona, Versal, 1992.

RUIZ GÓMEZ, L., (comis.), *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (Catálogo de Exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo Bernini: el escultor del barroco romano*, Madrid, Alianza, 1990.

SERRANO DE HARO, A., *Mujeres en el arte: modelos de mujer*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

SERRANO DE HARO, A., “Retrato de la pintora barroca”, en Soto Caba, M. V. (coord.), *Arte y realidad en el Barroco, I. Modelos del naturalismo europeo en el siglo XVII*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012, pp. 291-326.

SCHÖKEL, L. A., *Biblia del peregrino*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1998.

REJA, R., “El poder de la Iglesia imperial: el mito de Constantino y el papado romano”, *Studia historica. Historia antigua*, 24, 2006, pp. 63-81.

5. WEBGRAFÍA

BLASCO ESQUIVIAS, B., “Las mujeres y las artes”, Conferencia, *Museo Nacional del Prado* (6-V-2019), <https://www.youtube.com/watch?v=45UEkGlGeQg>, (fecha de consulta: 12-V-2021).

BOHN, B., “Lavinia Fontana y los límites de la fama”, Conferencia, *Museo Nacional del Prado* (28-I-2020), <https://www.youtube.com/watch?v=BhUIwGO7e6E>, (fecha de consulta: 14-V-2021).

GENOVÉS ESTRADA, I., *Guerrilla Girls entre el arte y el activismo*, <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/guerrilla-girls-entre-el-arte-y-el-activismo/>, (fecha de consulta: 13-V-2021).

LOUGHLIN, J. F., *Papa Clemente VIII*, https://ec.aciprensa.com/wiki/Papa_Clemente_VIII, (fecha de consulta: 17-V-2021).

PRIETO, E., *La arquitectura del Barroco, I. Bernini y Borromini*, Conferencia, <https://www.youtube.com/watch?v=3MSkGkoEwKs>, (fecha de consulta: 10-V-2021).

PRIETO, E., *Pintura del Barroco, I. De Caravaggio a Velázquez*, Conferencia, <https://www.youtube.com/watch?v=Vq81RUrIu7Y&t=5071s>, (fecha de consulta: 10-V-2021).

RUIZ, L., “Sofonisba y Lavinia. Damas y pintoras”, Conferencia, *Museo Nacional del Prado* (23-X-2019), <https://www.youtube.com/watch?v=chR28PPPUbY>, (fecha de consulta: 14-V-2021).

SERRANO DE HARO, A., “Artemisia Gentileschi y Sofonisba Anguissola: dos estrategias artísticas diferentes”, Conferencia, *Fundación Caja Canarias*, VII Encuentro Arte y Pensamiento, https://www.youtube.com/watch?v=NbXPY_04bQE, (fecha de consulta: 13-V-2021).

6. ANEXO DE IMÁGENES



Figura 1. *Autorretrato* (1556), Museo de Historia del Arte de Viena (Austria). Sofonisba Anguissola.

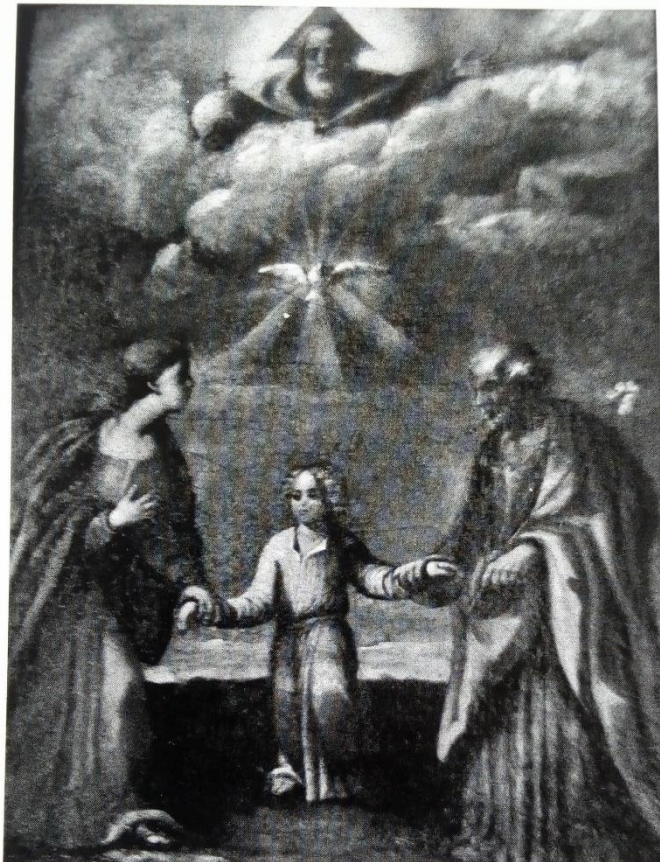


Figura 2. *Sagrada Familia y el Eterno* (ca. 1632), Basílica de los Santos Ambrosio y Carlos en el Corso, Roma. Plautilla Bricci.



Figura 3. *Virgen con Niño* (ca. 1635). Plautilla Bricci.



Figura 4. *Nacimiento de la Virgen* (ca. 1660), Santa Maria in Campo Marzio, Roma.
Plautilla Bricci.



Figura 5. *San Luis entre la Fe y la Historia* (1665), Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma. Plautilla Bricci.



Figura 6. *Presentación del Sagrado Corazón al Padre Eterno* (ca. 1673-1675), Museos Vaticanos, Roma. Plautilla Bricci.

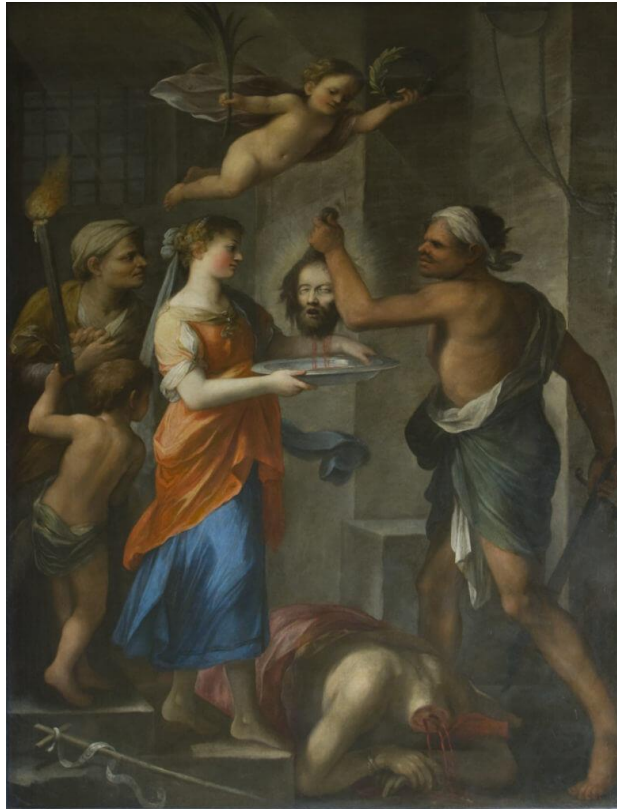


Figura 7. *Decapitación del Bautista. Estandarte procesional de la Compañía de la Misericordia* (1675), Iglesia de San Juan Bautista, Poggio Mirteto. Plautilla Bricci.

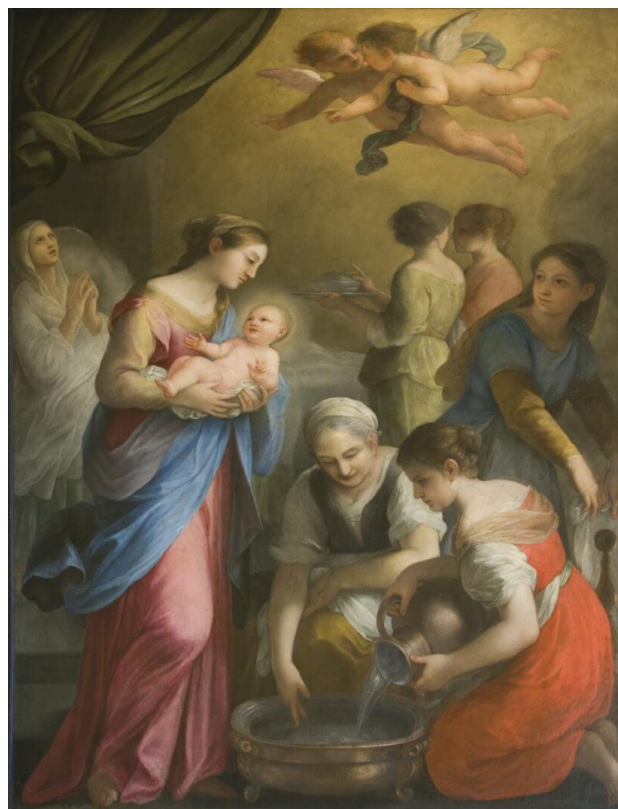


Figura 8. *Nacimiento del Bautista. Estandarte procesional de la Compañía de la Misericordia* (1675), Iglesia de San Juan Bautista, Poggio Mirteto. Plautilla Bricci.

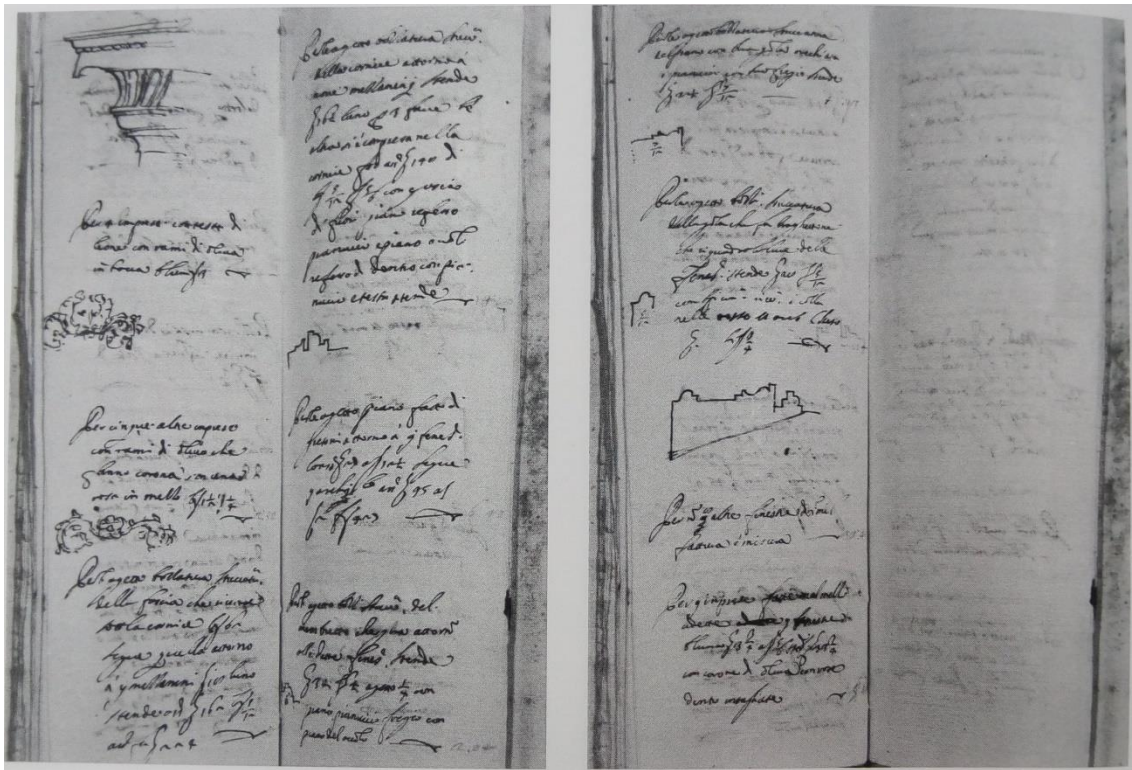


Figura 9. Cuaderno de Casa Benedetti (1656-1658), Roma. Plautilla Bricci.

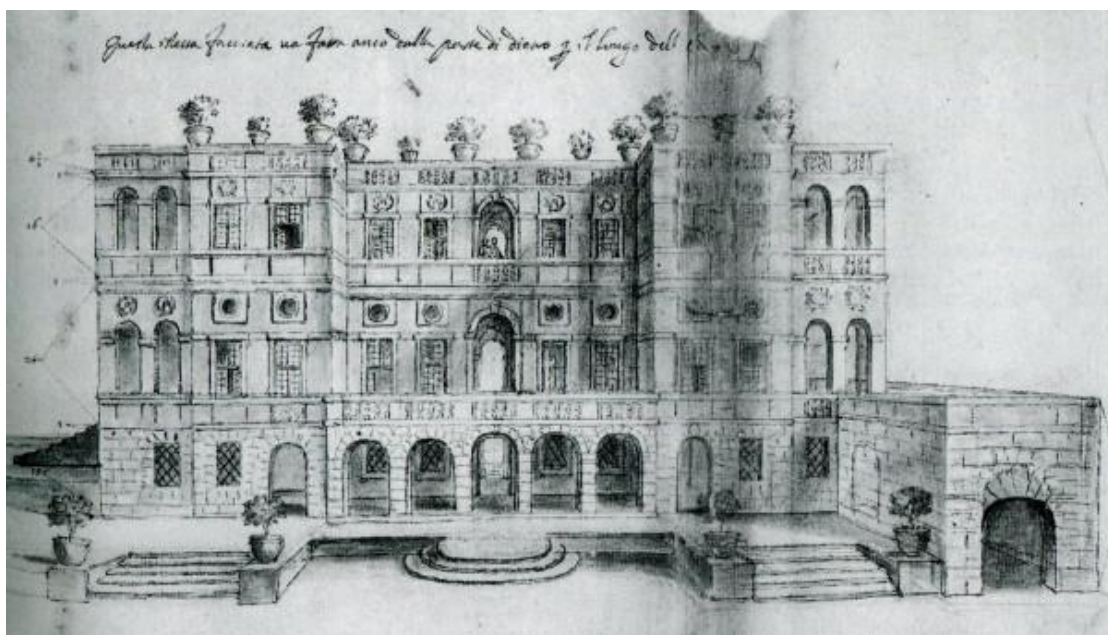


Figura 10. Villa Benedetta o Palazzo del Vascello (1664-1665), Roma. Plautilla Bricci.



Figura 11. *Pirámide de Luis XIV* (1664), Roma. Plautilla Bricci.



Figura 12. *Capilla de San Luis* (1670-1680), Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma. Plautilla Bricci.



Figura 13. Detalle de una cúpula de la Iglesia de la Asunción (ca. 1675-1684), Poggio Mirteto. Plautilla Bricci.